



Universidad  
Carlos III de Madrid



Versión “postprint” del documento publicado en:

*Lomas Martínez, Santiago. El homosexual como juguete cómico en el cine de Juan de Orduña: el tío Frasquito en Pequeñeces (1950). International Journal of Iberian Studies, Vol. 31, N. 2 (2018), pp. 117-132*

© Intellect

# El homosexual como juguete cómico en el cine de Juan de Orduña: el tío Frasquito en Pequeñeces (1950)

## ABSTRACT

*During the 1940s, Francoist censorship troubled and banned the representation of homosexuality in cinema. However, some representational cracks existed and some queer characters (sissies, transvestites, mannish women) were visible, almost always as comic figures. These representations (especially, effeminate men) were frequent in films directed by Juan de Orduña, a homosexual filmmaker integrated in the Francoist cinematographic industry. This article studies these characters and proposes some hypothesis to read Orduña's authorial position towards them. In particular, it suggests that Orduña negotiated his creative expression with dominant discourses concerning homosexuality in order to represent it, as other homosexual creators had made before him and many others would make afterwards in Spanish culture. Scripts, censorship documents and films are compared to show how significant elements related to homosexuality were added when filming. Specifically, this article focuses in a queer character, Tío Frasquito, and how it was developed during the production of Orduña's film Pequeñeces (1950).*

## KEYWORDS

homosexuality  
Spanish film history  
queer studies  
Juan de Orduña  
comedy  
Francoism

1. Estas procedían de la Segunda República, pero la excesiva flexibilidad de ambos textos permitía un gran margen a la homofobia de los juristas, y por ello fueron aplicados durante el franquismo (Mira 2004: 184–86).

Durante la dictadura de Franco, los homosexuales sufrieron opresión jurídica, policial, médica, psiquiátrica y eclesiástica y debieron convivir con la homofobia cotidiana en pueblos y ciudades (Mira 2004: 291–328). La Ley de Vagos y Maleantes (1933, actualizada en 1954) y el delito de ‘escándalo público’ (artículos 431 y 432 del Código Penal de 1932) fueron las principales herramientas jurídicas mediante las que se les persiguió.<sup>1</sup> Para el aparato legal franquista, estos eran personas de ‘estado peligroso’, cuya mera orientación sexual les convertía en criminales en potencia que requerían vigilancia especial (2004: 320–28). Sin embargo, la justicia no era igual para todos: era ‘una justicia de clase’, pues ‘los homosexuales de la clase media o de la burguesía’ (Huard 2014: 102–04), ‘la gran mayoría de los funcionarios, empleados o hijos de “familias bien”’ (Arnalte 2003: 104), aunque fueran arrestados, no solían ser condenados.

En el cine de los años cuarenta, aparecieron inicialmente películas de carácter más o menos bélico donde se revisaba la reciente Guerra Civil; después, se fue apostando por un cine que tomaba como fuentes creativas la literatura y la historia nacional. Aunque los principales hitos históricos del cine español se lograran en tales ámbitos, el género que más producciones alumbró fue la comedia (Monterde [1995] 2009: 231). En ese contexto, Juan de Orduña fue uno de los directores más importantes, sobre todo entre 1946 y 1951, años en los que encadenó varias películas (la mayoría de ambientación histórica) que lograron gran éxito comercial, buenas críticas y múltiples premios, como *Locura de amor* (1948), *Pequeñeces* (1950) y *Agustina de Aragón* (1950).

Todo guion y toda película debían pasar la censura. Hasta 1963 no existió un código censor; por ello, cada obra era juzgada individualmente por un tribunal, que trabajaba para eliminar elementos problemáticos respecto a la ideología nacionalcatólica (disidencias religiosas o políticas, inmoralidad, atrevimientos sexuales, entre otros aspectos) (Monterde [1995] 2009: 189–92). Por tanto, hasta 1963, dependiendo de la composición del tribunal, de la perspicacia de sus miembros, o del momento histórico, las relaciones de la censura con la homosexualidad fueron ligeramente variables, propiciando resquicios en términos de representación, entre los cuales destaca el estreno en 1962 del filme *Diferente*, particularmente explícito (Mira 2004: 318–20, 349–50).

Durante décadas, las relaciones entre homosexualidad y cine del franquismo han sido poco estudiadas: los historiadores estaban de acuerdo en que existían ciertos hitos representacionales (*Harka* [Arévalo, 1941], *¡A mí la Legión!* [Orduña, 1942], *Diferente* [Delgado, 1961] y *No deseas al vecino del quinto* [Fernández, 1970]), pero no investigaban más allá (a modo de síntesis, puede consultarse Mira [2006]). Recientemente, Melero (2014, 2017) y Arroyo Fernández (2015) han evidenciado la existencia de decenas de representaciones de la homosexualidad en el cine del franquismo. Este artículo pretende contribuir al estudio de su década menos investigada: los años cuarenta.

A pesar de la censura y la opresión sociocultural y legal existentes, aparecieron en filmes de esa década diversos personajes *queer*, es decir, disidentes respecto a la normatividad de género y sexualidad tradicional.<sup>2</sup> Estos se prodigaron particularmente en los filmes de Orduña, director homosexual integrado en la industria del cine franquista. Su filmografía ronda el medio centenar de títulos, se extiende temporalmente durante toda la dictadura y contiene películas de enorme importancia histórica y cultural; sin embargo, ha sido poco estudiado como creador homosexual. Algunos académicos han prestado atención a la dimensión homosexual de su filme *¡A mí la Legión!*; otros, como Zunzunegui (2005: 66) o Mira (2006: 72), han sugerido la posibilidad de tal

estudio. En otro artículo (en prensa), he empezado a abordar su filmografía de forma global, evidenciando su predilección por ciertos códigos narrativos y estéticos tradicionalmente conceptualizados como femeninos (fundamentalmente, narrativas melodramáticas sobre mujeres con problemáticos deseos por hombres) que permiten vincularle con una genealogía internacional de creadores homosexuales.

Este artículo no se ocupa de la afinidad de Orduña con dichos códigos culturales, sino de sus negociaciones creativas con los discursos socioculturales sobre homosexualidad que tenía disponibles en su contexto histórico, a partir de los cuales generó diversas representaciones *queer* en su cine de los años cuarenta; en concreto, se analizarán sus negociaciones con dos de estos discursos: el paradigma de inversión sexual y el uso del mariquita como recurso cómico.

## Inversión sexual en el cine de Orduña

El paradigma de inversión sexual es uno de los discursos socioculturales y científicos más arraigados en Occidente para explicar la homosexualidad. Tuvo particular pujanza durante la primera mitad del siglo XX, generando teorías como la del Tercer Sexo, de Magnus Hirschfeld, el cual entendía que los homosexuales constituían un sexo aparte, intermedio, en el que se conjugaban rasgos de hombre y de mujer (Dyer 1993: 36). El invertido, según la definición tradicional, es una persona de un sexo determinado (hombre o mujer), que manifiesta rasgos (físicos, psicológicos) del sexo-género contrario: puede tratarse de un hombre sumamente afeminado, o bien de una mujer suma-mente masculinizada (Benshoff y Griffin 2006: 20–21). Dicha definición sirvió como base para los principales discursos médicos y socioculturales relaciona-dos con la homosexualidad durante el franquismo.<sup>3</sup>

En el cine, dicho paradigma se manifiesta en los estereotipos del hombre afeminado o mariquita (*sissy*, *pansy*, *queen*) y la mujer masculina o marimacho (*mannish woman*, *dyke*) (Dyer 1993: 31–39; Benshoff y Griffin 2006: 24–32). La función de los estereotipos, como Dyer ha explicado,

es hacer visible lo invisible, para que no haya peligro de que lo invisible nos pille desprevenidos; así como hacer rápido, firme y separado aquello que en realidad es fluido y más cercano a la norma de lo que el sistema dominante de valores se preocupa en admitir.

(1993: 16)

La homosexualidad, como fenómeno sociocultural, no manifiesta de forma constante y homogénea los mismos atributos de caracterización (ni físicos ni psicológicos) en todas aquellas personas que se definen como homosexuales; pero, para reconocerla fácilmente en contextos comunicativos como el cine, empezaron a utilizarse los estereotipos, que funcionaban como una parte por el todo. No todos los homosexuales se identifican con el sexo/género opuesto, pero la aparición de un hombre afeminado o una mujer marimacho en una narrativa convencional hace que el espectador reconozca rápidamente que se está hablando sobre homosexualidad.

En la cultura popular franquista, la tradición cómica del mariquita era la forma más habitual de representar la homosexualidad (Melero 2014: 200). Dado su potencial transgresor, por lo general, ‘eran personajes secundarios que poco aportaban al avance de la trama, pero que sí funcionaban como

2. Como explica Doty, el término ‘*queer*’ permite ‘marcar un espacio flexible para la expresión de todos los aspectos de producción y recepción cultural no-(anti-, contra-)hetero’ (1993: 3). Asimismo, las siguientes palabras de Benshoff y Griffin acerca del cine clásico estadounidense son aplicables al contexto español:

En la mayoría de los casos, [...] la mera existencia de personajes gays y lésbicos tenía que ser implícita más que explícita. Tales procesos de implicación produjeron momentos y personajes [...] que se describen mejor como *queer* que como homosexuales, gays, o lésbicos. (2006: 20)

Todas las traducciones son mías.

3. Estos tuvieron sus raíces en los discursos médicos y socioculturales de los años veinte y treinta, que entendían que la homosexualidad podía ser congénita (inversión sexual) o adquirida (sexo homosexual ocasional, circunstancial y/o voluntario, y personalidad no necesariamente femenina) (Altmann 2006).

4. Una logia persigue al personaje de Jacobo Téllez-Ponce, este regala unos sellos de tal logia a Frasquito y, más tarde, miembros de la logia se los roban a Frasquito.

elementos de distracción y relajación' (2014: 201). Según Melero, 'en la mayoría de los casos se trata de situaciones supuestamente graciosas basadas en el afeminamiento de estos personajes, que suelen ser objeto de burla, parodia e incluso agresión por parte del resto de los actores' (2010: 129). Su recurrentia en la cultura del franquismo tiene como 'explicación teórica [...] la concepción social que se tenía sobre cualquier desviación de la mayoría sexual' (2014: 202). Melero relaciona a estos personajes con las figuras de los payasos y los bufones, mediante los cuales, tradicionalmente, la sociedad ha dado salida a sus miedos y tabúes, riendo en situaciones de farsa y comicidad. Dado el carácter social prohibido de la puesta en escena de conductas escandalosas o tabú, 'todo se hace en un clima de flirteo con la transgresión que, no obstante, nunca sobrepasa los límites de lo socialmente aceptable' (2014: 203). La tradición cómica del mariquita es uno de los escasos resquicios representacionales que existían durante el franquismo, y por ello, los grados de obviedad en la representación de la homosexualidad eran variables (2014: 201).

La filmografía de Orduña es rica en personajes *queer*. Nieto, especialista en su obra, ha constatado la existencia de 'frecuentes personajes de ambigua sexualidad que desfilarán por los films de Orduña y que pasarán desapercibidos para los censores' (2012: 270), pero no se ha detenido a analizarlos en profundidad. En *¡A mí la Legión!* (1942), *Tuvo la culpa Adán* (1944), *Anónima de asesinos* (1966) o *La canción del olvido* (1968) se pueden encontrar ejemplos de travestismo; en *Tuvo la culpa Adán* (1944) y *La vida empieza a medianoche* (1944), pueden hallarse mujeres masculinas; pero los personajes cómicos *queer* más habituales en Orduña son los de afeminados, presentes en *Rosas de otoño* (1943), *Deliciosamente tontos* (1943), *Tuvo la culpa Adán* (1944), *La Lola se va a los puertos* (1947), *Pequeñeces* (1950) o *La tonta del bote* (1970).

El tío Frasquito de *Pequeñeces* es un ejemplo paradigmático de estas representaciones. Es un hombre maduro habitual en las fiestas y reuniones de la aristocracia madrileña del siglo XIX, donde triunfa su amiga Curra Alborno, la protagonista del filme. Es soltero, no tiene hijos y no manifiesta interés sexual por las mujeres. Se ve involucrado en una intriga criminal<sup>4</sup> e interviene como consejero sentimental de Jacobo, el amante de Curra, indicándole cómo tiene que comportarse con las mujeres. Por tanto, aunque es secundario, participa recurrentemente en la narrativa y es relevante en esta; no funciona como un mero chiste aislado. La mayoría de aspectos que le caracterizan connotan homosexualidad, pues tradicionalmente se han asociado con la feminidad: evidente amaneramiento gestual y hablado; preocupación por su aspecto físico y por aparentar menos edad; gusto por el cotilleo y la crítica [...]. Cuando ejerce de consejero sentimental de Jacobo, la película confirma su condición de invertido, pues Frasquito demuestra conocer los pensamientos y comportamientos de una mujer (Curra): para garantizar la utilidad de sus consejos, afirma: 'Conozco muy bien el corazón femenino'. Frasquito también manifiesta una sensibilidad especial para el vestuario, la apariencia física en general y la decoración de interiores, proclive a lo afeminado y lo recargado. Ello se aprecia en su fijación por resultar refinado y juvenil; en su uso habitual de peluquín, sofisticados esmoquins, y un fino bigotillo; y, especialmente, en su habitación suntuosamente decorada, donde duerme con un largo camisón blanco o viste una bata llena de detalles decorativos que, a partir de la cadera, se amplía como una falda, y de cuyas mangas sobresalen dos barrocas chorreras bordadas. Como señalan Dyer (1993: 31) y Benshoff y Griffin (2006: 25), las representaciones de homosexuales afeminados incurren en tópicos como presentarles como trabajadores o amantes de la moda y como seres dotados de una 'sensibilidad estética' particular, o un

‘exquisito esteticismo’, en palabras de Dyer (1993: 31). Asimismo, Frasquito se caracteriza por una actitud esnob, una voz chirriante y una insistente pronunciación *a la francesa*, que transforma sus erres en ges guturales, lo cual es vinculable con las afirmaciones de Benshoff y Griffin acerca de que los afeminados del cine clásico solían ser quisquillosos y tenían cualidades vocales particulares, como voces agudas o ceceantes (2006: 24–25). Por otra parte, Frasquito siente fascinación por las mujeres fuertes, aspecto apreciable en su forma de admirar y aplaudir los atrevimientos y el vestuario de su amiga Curra, y relacionable con el culto homosexual por mujeres de poderosa personalidad, tradición cultural documentada por Dyer (1986, 2002: 50–51) o Doty (1993: 6). Asimismo, Frasquito habla habitualmente con una fina ironía y lanza sarcásticos comentarios sobre las personalidades de su entorno; en otras palabras, manifiesta una ironía *camp* frecuente en la cultura homosexual (Babuscio 1977: 41).

Adolfo en *Rosas de otoño* (1943), el tío José y don Cástulo en *Deliciosamente tontos* (1943), los hermanos Olmedo de Alcaraz *Tuvo la culpa Adán* (1944) y el tío Willy de *La Lola se va a los puertos* (1947) comparten, en mayor o menor medida, los rasgos expuestos en relación con Frasquito. Adolfo es un hombre casado que asciende profesionalmente en su empresa dejando que su mujer tenga relaciones con dos de sus altos cargos, sin el menor reparo e incluso burlándose de ellos en privado.<sup>5</sup> El tío José y su inseparable amigo Cástulo son dos hombres maduros y solteros que acompañan a la sobrina del primero en sus peripecias para conocer al hombre con quien se ha casado por poderes para obtener una herencia. Los Olmedo de Alcaraz son unos hermanos aristócratas que rechazan cualquier tipo de relación con las mujeres debido a que una dejó plantado en el altar a uno de ellos, Nazario, y están consternados porque otro, Adán, desea casarse con una chica, Nora, a la que ha conocido por carta. El afeminamiento gestual y hablado de la mayoría de hermanos va más allá en los casos de Lisardo (un delicado pintor especialmente amanerado) y dos gemelos inseparables. Al final, Nazario se casa con su antigua novia (la comicidad de la pareja se deriva de la inversión de roles: él, femenino; ella, masculina), y Nora abandona al afeminado Adán por el masculino Gerardo. Por su parte, Willy es un hombre acomodado, constantemente preocupado por su apariencia y por estar en sintonía con las modas francesas, que aparece recurrentemente al lado de su sobrina Rosario, la rival de la protagonista, Lola, por el amor de su amado José Luis.

Según Melero, ‘la estrategia principal del humor gay’ en los años cuarenta era ‘la confusión’ (2017: 199) en torno a personajes sobre los que recae la sospecha de la homosexualidad, que luego se disipa con sorpresa y rechazo. Arroyo Fernández prefiere hablar de dos procedimientos: uno, estereotipación diluida, ‘ofrecer pequeños detalles sobre algún personaje para que el espectador infiera su posible homosexualidad sin hacerla del todo explícita’, y dos, disonancia, consistente en

que al mismo tiempo que se da a entender la homosexualidad del personaje empleando pequeños detalles, se hace explícito que su orientación del deseo es heterosexual (está casado, tienen novia, es un mujeriego [...]). Eso ofrecía una ventaja evidente: el censor nunca podría reprochar que se estuviera hablando en la película de la homosexualidad.

(2015: 135–36)

Se puede hablar de disonancia o confusión en relación con Adolfo (está casado, besa una vez a su mujer), don José (dice una frase de aparente rechazo<sup>6</sup>),

5. Dado que son una pareja de ladrones, en su caracterización está presente la asociación homófoba de la época entre desviación sexual y criminalidad, cuyo origen remonta Melero a 1939 (2017: 200).
6. Primero, sugiere que se casaría con un hombre de ser más joven. Cuando su amigo Cástulo le pregunta si se casaría con un posible pretendiente de su sobrina, responde ‘Están locos. Yo soy un hombre serio’. Sin embargo, más tarde, incide en su primera idea: ‘Quién hubiera nacido mujer. [...] Si yo hubiese sido una mujer de ojos rasgados y labios de fuego me hubiera casado hace veinte años [...] y ahora sería millonario’.

7. Lo más homóforo en *Rosas de otoño* es una frase de un personaje que duda de que Adolfo sea un hombre; en *La Lola*, las risas de unos asistentes a una fiesta al quedar Willy cansado tras bailar un cancan francés y ser desplazado por la más joven Lola y su versión a la española del mismo baile; en *Pequeñeces*, un empujón de Jacobo a Frasquito para que se dé prisa en ayudarlo.
8. Véanse los expedientes de censura de las películas terminadas en las siguientes cajas del Archivo General de la Administración: AGA,36,03200 (*Rosas de otoño*), AGA,36,03216 (*Tuvo la culpa Adán*), AGA,36,03300 (*La Lola se va a los puertos*), AGA,36,03376 (*Pequeñeces*).

Nazario (acaba casándose) y Adán (desea casarse). También se podría hablar de estereotipación diluida respecto a los hermanos Olmedo de Alcaraz. Sin embargo, no se puede hablar de dichas estrategias en los casos del tío Willy y el tío Frasquito: la saturación de elementos connotativos es tal (especialmente en el caso del segundo, que incluso afirma entender el corazón femenino) que lo único que falta es que ambos verbalicen su deseo homosexual para que su homosexualidad sea completamente denotada. Si bien estos personajes resultan risibles por su comportamiento exagerado, rara vez sufren violencia física o verbal, como era habitual en las comedias con mariquitas del franquismo

(Melero 2010: 129, 2014: 201)<sup>7</sup>; al contrario, salvo los misántropos Olmedo de Alcaraz, los demás son presentados por Orduña como personas integradas socialmente e incluso, en el caso del tío Frasquito, este ‘cumple un papel positivo en relación al personaje principal, su sobrino [Jacob] lo cual da cierto carácter normalizador a su aparición en el relato. Algo poco frecuente en el cine de aquel entonces’ (2015: 328).

En conjunto, al constituir representaciones aparentemente humorísticas con las cuales no se legitimaba la homosexualidad, podían ser aceptadas por la sociedad mayoritariamente homófoba y la censura franquista. La mayor prueba de ello es que la censura no hizo comentarios críticos acerca de ellos, por lo que su representación no se consideró peligrosa para el público español de la época.<sup>8</sup>

## Orduña como creador de mariquitas

¿Cómo se puede interpretar que Orduña, hombre homosexual, aceptara y tuviera interés en incluir en su película a un homosexual paródico presentado como legítimo objeto de burla? ¿Cómo explicar su interés por reforzar un estereotipo cómico por el cual tradicionalmente han sido objeto de burla las personas de su misma condición? La respuesta habría que empezar a buscarla en dos áreas: por un lado, las limitaciones de la censura; por otro lado, la generalizada homofobia social del contexto histórico en el que Orduña traba-jaba. Tanto la censura como la mayor parte de la sociedad habrían rechazado un tratamiento más explícito, largo o complejo de un personaje homosexual.

Los personajes cómicos con claras connotaciones homosexuales son recurrentes en el cine de Orduña, sobre todo en los años cuarenta, en los que la censura era más dura, por paradójico que parezca. Resulta llamativa tal recurrencia, teniendo en cuenta que tales personajes escasean o ni siquiera aparecen en las películas de coetáneos como José Luis Sáenz de Heredia, Rafael Gil o Luis Lucia. De los ocho títulos destacados por Melero al hablar sobre homosexualidad masculina y comedia en el periodo 1939–50, tres son de Orduña (2017: 199–204); de las once representaciones cómicas de sexualidad entre hombres abordadas por Arroyo Fernández en el mismo periodo, cuatro son también de Orduña (2015: 318–28); es más, a sus títulos pueden agregarse *Rosas de otoño* y *La Lola se va a los puertos*. Si estos personajes hubi-eran sido considerados muy graciosos, y por tanto, garantías para lograr éxito comercial, habrían resultado habituales en el cine de la época, cosa que no sucedió. ¿Cómo interpretar entonces su recurrencia en el cine de Orduña de la década de los años cuarenta?

Al respecto, pueden plantearse diversas hipótesis. En primer lugar, podría considerarse que los afeminados cómicos de su filmografía son resultado de una homofobia interiorizada, consistente en considerar inferiores a aquellas personas cuya homosexualidad es muy obvia y/o se identifican en gran medida

con códigos sociales entendidos como femeninos. Este fenómeno era habitual en su contexto histórico, como ha evidenciado Mira (2004: 304–09); asimismo, existía antes del franquismo y sigue existiendo hoy. En segundo lugar, se puede considerar que Orduña no tenía por qué ser homófobo y que su prioridad, al introducir representaciones aparentemente ridiculizantes y homófobas, era simplemente ahuyentar sospechas en la esfera pública acerca de su propia homosexualidad. Una tercera opción es considerar que dichos personajes *queer* se debían al interés personal del cineasta por incluirlos, por verbalizar el tema de la homosexualidad en sus películas, aunque fuera utilizándolos como aparentes objetos de burla. Mediante su tratamiento cómico, pudieron superar la condición de personajes puntuales o secundarios intrascendentes (lo habitual en el franquismo, como explica Melero [2010: 129, 2014: 201]) y pasar a ser secundarios con relevancia narrativa e intervenciones frecuentes (así ocurre en *Rosas de otoño*, *Deliciosamente tontos*, *Tuvo la culpa Adán*, *La Lola se va a los puertos y Pequeñeces*). Por último, se puede ir más lejos y considerar que Orduña quería jugar con imágenes estereotipadas para divertirse, motivado por un sentido del humor *camp* (al respecto, véanse Babuscio 1977: 41, 47–49; Mira 2004: 25–27). Para aceptar esta última hipótesis, es necesario c ‘la admisión de la posibilidad de encontrar diversos placeres en estas comedias, también desde comunidades homosexuales, que supieron apropiarse de este tipo de representaciones’, ‘sin negar la importancia de lo anterior’ (2017: 197).

En este sentido, las prácticas creativas de Orduña podrían relacionarse con toda una genealogía de prácticas similares de creadores homosexuales anteriores, coetáneos o posteriores a él, fuera y dentro de España. Ya en 1933, George Cukor introdujo en su película *Our Betters* al personaje de Mr. Ernest, un instructor de danza, adorado por su cultura y su gusto estético, que aparece con las líneas de los ojos y los labios pintados, un clavel en el esmoquin y enorme amaneramiento gestual y verbal. ‘Es posible que Cukor y compañía [otros *queers* de su entorno] empujaran el estereotipo hasta un extremo para divertirse, no a costa de los hombres gays, sino a costa del propio estereotipo’, han afirmado Benshoff y Griffin (2006: 53). Ejemplos similares se pueden encontrar en los filmes de Mitchell Leisen *Easy Living* (1937), *Midnight* (1939) o *Lady in the Dark* (1944), o en el guion de *The Broadway Melody* (Beaumont, 1929), en el que colaboró Edmund Goulding. En el cine español, como he estudiado en otro artículo (2018a), el productor y guionista Luis Sanz utilizó



9. En ocasiones, eran homosexuales quienes interpretaban dichos personajes afeminados: Jorge Lago en *Mi hijo*, Enric Majó en *Mare i fill*, [...] aunque, entre todos, cabe destacar a Emilio Laguna, que se especializó en ellos, como ha estudiado Melero (2017: 247–49).

este estereotipo en *Mi hijo no es lo que parece* (Fons, 1973) como estrategia comercial, en un contexto donde las comedias de mariquitas eran éxitos de taquilla, empleando además diversas estrategias para subvertir la normatividad dominante, entre las que destaca un final donde la heterosexualidad no triunfa. Asimismo, he analizado (2018b) cómo el escritor Terenci Moix usó esta misma estrategia en la serie *Mare i fill, societat limitada* (1980) para representar la homosexualidad en tiempos en los que su visibilidad pública en la televisión española era escasa y estaba poco normalizada.<sup>9</sup> También pueden citarse los mariquitas que Eloy de la Iglesia y su guionista Gonzalo Goicoechea introdujeron en filmes como *Navajeros* (1980), *Colegas* (1982) o *La estanquera de Vallecas* (1986). Asimismo, fuera del ámbito del cine, en el de la literatura Álvaro Retana ya utilizaba este tipo de representaciones en novelas tan tempranas como *La carne de tablado* (1917) o *Las 'locas' de postín* (1919), esta última protagonizada por todo un elenco de homosexuales afeminados; asimismo, en el mundo de la música Rafael de León escribió canciones donde la homosexualidad era fuente de comicidad, como *Benavides* (1932) o *¡Ay, qué calor!* (1962). Todos ellos utilizaron el humor en torno a mariquitas, bien para hacer socialmente tolerable el hecho de hablar sobre homosexualidad, o simplemente para divertirse a costa de dicho estereotipo.

La investigación del trabajo autoral de Orduña ofrece indicios que apuntan en esa dirección. Por ejemplo, tanto Melero (2017: 45–47) como Arroyo Fernández (2015: 322) señalan el enorme potencial *queer* de una escena en *¡a mí la Legión!* en la que, durante una celebración, un legionario se disfraza de mujer, como si fuera una artista flamenca: habla en femenino, se comporta de forma femenina e incluso canta una canción donde verbaliza su deseo sexual por los hombres e incluso amor por uno, cuya letra es:

Viva Sevilla y olé/viva mi pueblo./Viva mi pueblo y olé/que es Puente Genil,/donde todas las hembras y olé/somos así./Si no me quieres, chaval,/seguro que me voy a suicidar,/porque sin ti no puedo vivir./No me desprecies, chaval./Mueran los feos y olé,/y los bonitos los quiero pa' mí,/que me gustan los hombres,/que me gustan los hombres y olé/ con perejil.

Lo que ambos autores no señalan es que la canción es una parodia *camp* de las sevillanas *Viva Sevilla*, del filme *La hermana San Sulpicio* (Rey, 1934), y que fue agregada durante el rodaje, pues el guion original pedía el cuplé *La chica del 17*, que no requería que su intérprete se declarara mujer ni manifestara deseo ni amor por hombres (Lucia 1941: s/n).

Algo parecido ocurre al final de *Tuvo la culpa Adán*, 'la escena más intrigante' del filme, según Melero (2017: 201): la protagonista huye con su verdadero amor, interrumpiendo su boda con el afeminado Adán. Orduña añade una escena final en la que Adán llora desconsolado y dos de sus hermanos, dos mellizos que siempre están juntos, besan sus mejillas. Por un instante, Adán interrumpe su llanto y les mira a ambos con pícara y consciente complicidad, con gesto insinuante y divertido; después, retoma su llanto. No se consuma ninguna transgresión pero, con este cómico golpe de efecto final, se sugiere la posibilidad del placer físico entre Adán y otros dos hombres que, además, son sus hermanos; es decir, por un instante, en una película de 1944, existe la posibilidad de un trío homosexual incestuoso, que no estaba en el guion que había aprobado la censura antes del rodaje (Mas-Guindal and Orduña 1944: s/n). Nieto también se ha fijado en el detalle (2012: 293–94), pero no

ha reparado en que Orduña además añadió en el rodaje otro beso entre los mellizos durante la citada boda, reforzando así la posibilidad de una relación homoerótica entre ambos.

Asimismo, no es descartable la posible complicidad con Orduña de su enigmático guionista Antonio Mas-Guindal, autor o co-autor con el director de los guiones de *Rosas de otoño*, *Tuvo la culpa Adán* y *La Lola se va a los puertos*, y – hasta donde sé – hombre soltero, sin hijos y con abundantes intereses culturales marcadamente *queer*. Por razones de extensión, baste precisar que, si bien el último filme citado es una adaptación de la obra teatral homónima de los hermanos Manuel y Antonio Machado, el personaje del afeminado tío Willy es ‘inexistente en el original machadiano’, como señala Utrera (2007: 138).

Un último ejemplo: si Orduña fue el cineasta que creó al principal icono homosexual del segundo franquismo, Sara Montiel, con *El último cuplé* (1957) (véase Moix 1971), resulta llamativo que tome la escena más famosa de aquel título, aquella en la que la protagonista canta *Fumando espero*, y la recree con un personaje afeminado en *La tonta del bote* (1970). Aunque la situación está prevista en el guion (Salvia and Herrera Santos 1970: 43), Orduña decide filmarla utilizando irónicamente la misma puesta en escena y el mismo encuadre que había empleado años atrás: es un gesto autoral potencialmente revelador de un posicionamiento *camp* consciente y de su conocimiento del estatus subcultural de la diva que había lanzado al estrellato.

## ORDUÑA Y FRASQUITO EN PEQUEÑECES

La intervención creativa de Orduña en *Pequeñeces* fue muy alta. Tras el éxito de *Locura de amor* (1948), Cifesa puso a su disposición un amplio presu-puesto, gran libertad creativa y un sueldo de verdadera estrella.<sup>10</sup> El director eligió adaptar la novela del jesuita Luis Coloma *Pequeñeces* ([1890] 1987), que había escandalizado a la sociedad española de su tiempo, por hacer público el lado más frívolo y censurable de la aristocracia nacional (Nieto 2012: 458). El guion del filme pasó la censura el 14 de julio de 1949, con bastantes reparos morales y la advertencia de que, si no se hacía caso a las indicaciones de la institución, se podría prohibir la exhibición de la película.<sup>11</sup> Por su parte, los jesuitas, poseedores de los derechos de la novela, no querían que se repitiera un escándalo como el acaecido con la publicación de esta, y obligaron por contrato a Cifesa a contar con su aprobación para poder rodar el filme, por lo que el propio Orduña leyó a los Padres Jesuitas el guion ese mismo mes (Nieto 2012: 461).

El testimonio del guionista Vicente Escrivá revela hasta qué punto Orduña se tomó *Pequeñeces* como una obra personal.<sup>12</sup> En primer lugar, Vicente Coello y Ángel A. Jordán realizaron un guion que no acababa de convencer al director. Según Escrivá, este no estaba conforme con él y paralizó el proyecto, cuyos decorados ya estaban contruidos. El director de Cifesa, Vicente Casanova, llamó de urgencia a Escrivá (entonces un prometedor guionista), quien reelaboró el guion de Coello y Jordán. Orduña se mostró contento con la versión de Escrivá en un primer momento, pero después le volvió a pedir una nueva versión que se ajustara aún más a sus deseos. Es decir, según Escrivá, *Pequeñeces* tuvo tres guiones, y el tercero fue el que finalmente se rodó. Si bien el primer guion del que habla Escrivá, realizado por Coello y

10. 500,000 pesetas, como la actriz protagonista, Aurora Bautista. Documentación contenida en la caja AGA,36,04712 del Archivo General de la Administración.
11. Documentación contenida en la caja AGA,36,04712 del Archivo General de la Administración.
12. Entrevista en bruto a Vicente Escrivá para el programa *La noche del cine español* (Televisión Española, 1984–86), disponible en Filmoteca Española.

13. Las alusiones a páginas concretas realizadas por los censores del guion (caja AGA,36,04712 del Archivo General de la Administración) coinciden con el paginado de este volumen.

14. Coloma utiliza esta palabra (por primera vez, en 1987: 188) y expresiones como ‘ademanos de doncella atribulada’ (1987: 188) o ‘las femeniles manías del presumido viejo’ (1987: 212).

15. Aunque no apareciera en la película, en la novela original Diógenes acababa redimiéndose y recuperando su fe católica, lo cual podía agradar aún más a los censores. Nieto se ha fijado en que

todas las frases de este personaje son atribuidas a Diógenes. ¿Se quería constatar ante la censura que el afeminado Frasquito no iba a salir en pantalla para evitar la plasmación de su homosexualidad, ya que solo la interpretación, no los diálogos, podían reflejar esa condición? Sea como fuere, Félix Fernández lo interpretó de un modo bastante recatado.

(2012: 465)

Es lo más lejos que llega en su análisis (equivocado, en parte, pues también se asigna parte del papel de Frasquito a Gorito).

Jordán, no se ha conservado, sí que se puede consultar el segundo (reelaborado por Escrivá), que fue el que se presentó a censura y se leyó a los jesuitas en julio de 1949.<sup>13</sup> Asimismo, se ha conservado el tercer guion, que Orduña exigió, más afín a sus intereses personales, y que no pasó por censura ni se leyó a los jesuitas. Ni Nieto (2012: 461) ni yo hemos encontrado expedientes de censura de ese último guion, por lo que no nos consta que fuera censurado. Se realizó entre julio y agosto de 1949 y, hasta que no se terminó, no se empezó a rodar el 5 de septiembre del mismo año. Por tanto, puede afirmarse que todos los cambios introducidos en la adaptación de la novela del Padre Coloma, toda alteración introducida por los guionistas en la narrativa o en la construcción de personajes, se deben en última instancia al juicio de Orduña y a su aprobación. Es por su gran intervención creativa por lo que el director acaba apareciendo acreditado como guionista en la película.

Entre sus decisiones creativas, se estudiará la inserción y expansión deliberadas del personaje del tío Frasquito. En primer lugar, es preciso reconocer que este personaje ya aparece en la novela de Coloma y el tono cómico del autor resulta evidente cuando escribe sobre él. Coloma le presenta como un hombre que se preocupa con creces de su imagen, aun cuando esta resulte sumamente artificial. Le encanta quitarse años de encima ([1890] 1987: 187) y es muy vanidoso y afeminado,<sup>14</sup> por lo que el personaje del rudo Diógenes le insulta constantemente, llamándole ‘Francesca di Rimini’ o ‘señá Frasquita’ (1987: 188, 239, 278, 378, etc.). Además se explica que, en realidad, no es tío de nadie, sino que es una convención llamarle así por parte de los nobles madrileños. La caracterización del personaje está ya clara en la novela original, y se mantiene en líneas generales en la película de Orduña, aunque en esta no se le insulta. En términos narrativos, aparece también en las fiestas y reuniones de la aristocracia que rodea a Curra Albornoz y se ve involucrado igualmente en la trama de Jacobo.

El interés creativo de Orduña por Frasquito queda patente en la forma en que consiguió introducirlo en su película. Según la documentación conservada, para estar seguro de que el personaje se salvaría de la censura, parece que el cineasta se atrevió a jugar al despiste con ella. En el guion que se presentó a censura de *Pequeñeces* (el segundo de tres, como se indicó), Frasquito no está. En cambio, sus frases y escenas se dividen entre otros dos personajes secundarios: Gorito Sardona, un joven habitual de la aristocracia madrileña, y Diógenes, hombre maduro de carácter hosco e hiperviril.<sup>15</sup> Tras contar con el permiso de rodaje de la censura, Orduña promovió en Cifesa, como se ha explicado, la redacción de un tercer guion que no fue supervisado ni por los censores ni por los jesuitas, con el cual se empezó a rodar en septiembre de 1949. La diferencia aquí es que sí que aparece Frasquito. En otras palabras, según revela la documentación existente, Orduña hizo creer a la censura y a los jesuitas que Frasquito no aparecería en su adaptación, y finalmente sí que lo introdujo.

Además de este hecho, otros tres aspectos prueban el interés particular del cineasta por el personaje en su paso de la literatura al cine: uno, su mayor desarrollo narrativo; dos, la inserción de aspectos cómicos relacionados con el propio Orduña; y tres, la promoción de momentos de lucimiento del personaje.

En primer lugar, en cuanto al mayor desarrollo narrativo, destaca sobre todo el hecho de que el tío Frasquito no aparece en la novela original hasta el capítulo dos del Libro Segundo (de los 4 que componen la novela); en cambio, en la película ya está presente en la segunda escena.<sup>16</sup> Asimismo, es cierto que algunos episodios donde interviene Frasquito en la novela no permanecieron en la adaptación cinematográfica: debido a la extensión de la novela, sus contenidos tuvieron que reducirse. Sin embargo, en el filme se le añaden a Frasquito otros episodios adicionales a aquellos que se salvaron en la adaptación, como por ejemplo la escena en la que ejerce de consejero sentimental de Jacobo.

En segundo lugar, existen al menos dos aspectos cómicos del personaje relacionados con el propio Orduña, que podrían sugerir la posibilidad de que este funcionara, en cierto modo, como una parodia de sí mismo. El primero de ellos es el hecho de que Orduña era un hombre maduro que, durante décadas, hizo creer a sus compañeros de profesión que era seis años más joven de lo que era realmente: había nacido en 1901, pero, a partir de los años treinta, estableció 1907 como su fecha oficial de nacimiento, como ha demostrado Nieto (2012: 27).<sup>17</sup> El segundo aspecto es que a Orduña ‘su calvicie le trajo siempre a mal traer. [...] ni los más antiguos de la profesión le recordaban con pelo propio: siempre con peluquín’, como ha explicado Vizcaíno Casas (1984: 189), el cual incluso recoge alguna anécdota humorística al respecto que circulaba en el gremio cinematográfico de la época, ciertas o no, a espaldas del cine-asta. Ambos aspectos son rastreables en la cultura homosexual española de la primera mitad del siglo XX, como prueban la vida y la obra de figuras como Álvaro Retana (al respecto, puede verse Villena 2004: 5–6).

Sabiendo todo ello, resultan llamativos todos los chistes sobre los complejos y costumbres del tío Frasquito, un homosexual maduro que quiere aparentar juventud, que utiliza un artificial peluquín, que hace vida nocturna y tiene muy mal despertar. Es más, algunos de tales chistes fueron añadidos por Orduña durante el rodaje, pues no aparecen documentados en ninguno de los guiones que se conservan. Al respecto, destaca el momento en el que, durante una conversación sobre la guillotina, Frasquito exclama con mucho ímpetu: ‘¡Ohhh! ¡Qué horror [...]!’ y se le cae su peluquín, provocando el desconcierto y la risa de sus contortulios.

En otros casos, se puede hablar de escenas completamente reescritas. Aquí destaca la escena en que Jacobo acude, de noche, a casa de Frasquito buscando los sellos que le comprometen con la logia que le persigue. En la novela de Coloma, la situación está planteada como un almuerzo, no como una visita abrupta, y Frasquito recibe a Jacobo en su casa ‘peinado, teñido y reluciente de puro limpio’, con ganas de hablar ([1890] 1987: 362). En el guion presentado a censura, la situación transcurre entre Jacobo y Diógenes en el despacho de este último, con la mayor sobriedad, y se hace saber que Diógenes tiene una criada, Úrsula (Escrivá et al. 1949a: 120). Este personaje asume (de cara a la censura) las frases de Frasquito. Además, se le presenta directamente diciendo a su interlocutor: ‘Aquí está lo que buscas’, y mostrando el álbum donde está su colección de sellos (Escrivá et al. 1949a: 119). Sin embargo, en la película aparecen unos cuarenta segundos de humor previo a ese momento a costa del tío Frasquito: este aparece dormido en su cama, con un gorro de dormir que tapa su calva, en una habitación suntuosamente decorada, en la cual destaca su peluquín, ubicado en el lado derecho de la cama para poder colocárselo rápidamente. Jacobo aparece zarandeando al tío Frasquito que, perezoso, se muestra reacio a dejar de dormir. Tan solo se despereza cuando Jacobo le

16. Es decir, en la novela Frasquito aparece por primera vez en París, durante la etapa de exilio de la aristocracia madrileña; en la película, ya está integrado en la vida social de Madrid mucho antes del viaje a París.
17. La perseverancia con la que Orduña ocultaba su edad ha provocado que en casi todas las fuentes documentales e historiográficas anteriores a la tesis de Nieto aparecieran fechas de nacimiento erróneas.

quita su gorrito y le deja con su calva al aire, que corre a taparse con la mano. Jacobo incluso le retira sin miramientos las sábanas para instarle a levantarse. Frasquito se yergue, revelando que duerme con un largo camisón blanco, y Jacobo le pone una bata muy flamígera, anteriormente mencionada. '¡Adolfo, Adolfo! ¡Tráeme mi cabellera, y mis dientes!', grita, con mucha pluma, revelando que, a diferencia de Diógenes en el guion presentado a censura, convive con un hombre que ejerce de asistente personal y no con una criada. '¡Anda, deja de acicalarte ahora!', le ordena Jacobo, dándole un empujón, rechazando su afán por arreglarse para recibir a su visita, más propio de una mujer. Frasquito reacciona cómicamente, haciendo un nuevo alarde de pluma: '¡Oy, por Dios! ¡Qué intransigente vienes, Jacobito!'. Curiosamente, ni Coloma ni los guionistas pensaron en ello originalmente: tales aspectos, junto al diálogo de esta situación cómica, fueron añadidos después de que el segundo guion pasara la censura. La escena enfatiza también su amanerada forma de hablar y su cobardía: frases dichas por Diógenes en el guion presentado a censura como 'Si hubiera sabido esto no te los hubiera aceptado' (Escrivá et al. 1949a: 119–20), se reescriben para Frasquito como '¡Me aterras, Jacobito! ¡Ay Santa María, qué berenjenal! Oye, a mí no me pasará nada, ¿verdad? Si hubiera sabido esto no los hubiera aceptado [...]'. Otra escena destacable, que no está en la novela de Coloma ni en el guion presentado a censura, es un segundo encuentro entre Jacobo y Frasquito, en el que Jacobo le pide consejo a este sobre qué hacer con su amante Curra; es esta la escena en la que Frasquito afirma conocer los pensamientos y comportamientos de una mujer, como se ha explicado, confirmando así su inversión sexual.

En tercer y último lugar, Orduña otorgó más frases y apariciones a Frasquito durante el rodaje del filme, que no estaban ni siquiera en el tercer guion que él mismo había supervisado sin control documentado por parte de la censura y los jesuitas. Los cambios son múltiples: inciden en su fina ironía y en su amaneramiento hablado y gestual. En tales casos, Orduña inventó frases para Frasquito, o bien se las quitó a otros personajes para dárselas a él. Por ejemplo, en la segunda escena del filme, Isabel Mazacán afirma sobre Curra: 'Con tal de estar en el candelero es capaz de desayunar con Amadeo, comer con Isabel II, cenar con Castelar [*muy irónica*] y dormiir [...]', a lo que añade Frasquito '¡Por Dios, Isabel, contente! ¡El sueño hay que respetarlo!', frase añadida en el rodaje. Otras líneas de diálogo de otros personajes pasaron a ser dichas por Frasquito, como: 'Precisamente hace un momento hablábamos todos de su lealtad a la causa', que en el guion original enunciaba el marqués de Butrón. Las respuestas a tales frases fueron también añadidas durante el rodaje: Curra le replica, irónica: '¿De veras? ¡No seas hipócrita, tío Frasquito!', y el aristócrata, haciendo alarde de pluma, exclama: '¡Qué Currita esta!'. Más tarde, en la escena de la fiesta en honor a Curra, esta se pone a bailar con Butrón, y Orduña vuelve a quitar frases a otro personaje (Gorito) para dárselas a Frasquito; estas frases subrayan su admiración por la fuerte personalidad de su amiga: '¿Habéis visto? ¡Genial! ¡Esta Curra es genial!'. Posteriormente, en una conversación con Jacobo, este evoca su romance en Turquía con una joven. Si en el guion ya se señala que 'dejándose llevar de su imaginación [Frasquito] tararea, accionando al mismo tiempo con las manos una tonadilla oriental que pudiera ser una danza de odaliscas' (Escrivá et al. 1949b: 66), la tonadilla improvisada en el set de rodaje añade un elemento más de identificación con lo femenino por parte del personaje, que canta: '*Soy la favorita del sultáan...*'.

En otras palabras: aun suponiendo que el tercer guion hubiera sido revisado por la censura y que la labor censora no esté documentada porque se

hubieran perdido dichos documentos o porque sus indicaciones se hubieran realizado verbalmente y no por escrito, sigue resultando probado que, en un primer momento, se consideró que Frasquito podía resultar inaceptable para los censores y que, por ello, se trató de escamoteárselo, y también que hubo elementos que se agregaron durante el rodaje para alargar el personaje y reforzar su caracterización como mariquita. En este sentido, cabe destacar que si bien la escena nocturna de Jacobo y Frasquito sí está en el tercer guion, en dicho guion no aparece el chiste visual de que Jacobo le quita el peluquín, Frasquito convive con una criada y no con un criado, y no están incluidas frases de marcada pluma como '¡Oy, por Dios! ¡Qué intransigente vienes, Jacobito!' (Escrivá et al. 1949b: 121–26). Asimismo, en la posterior escena donde Frasquito ejerce como consejero sentimental no consta la frase 'Conozco muy bien el corazón femenino', pista definitiva de su inversión sexual (Escrivá et al. 1949b: 142–43).

## CONCLUSIONES

Los personajes *queer* de las películas de Juan de Orduña estrenadas durante los años cuarenta constituyen los primeros ejemplos de representaciones de homosexualidad creados por una persona homosexual en la historia del cine español; al menos, de los que se tenga constancia pues, a día de hoy, no se ha investigado si hubo cineastas *queer* que representaran personajes *queer* antes de 1942. Solo por eso, deben ser tomadas en consideración como parte de la historia cultural de la homosexualidad en España.

Más allá de ese reconocimiento, se debe tener en cuenta que la expresión del cineasta a la hora de representar personajes *queer* estaba fuertemente condicionada por las circunstancias históricas del contexto de producción: la homosexualidad era mayoritariamente rechazada por la sociedad española del franquismo y las instituciones de la dictadura, entre ellas, la censura. Los resquicios para la representación de la disidencia sexual eran escasos y se encontraban, fundamentalmente, en el ámbito de la comedia. No puede extrañar, por tanto, que las primeras representaciones *queer* creadas por un cineasta *queer* se produjeran, en gran medida, en dicho ámbito. Como se ha documentado, tales personajes no fueron creados de forma absoluta por Orduña: solían estar planteados por sus guionistas o por los autores cuyas novelas adaptaba y, por supuesto, estaban cercados por los límites a la libertad de expresión y por las escasas fórmulas narrativas disponibles para representar personajes *queer* propios de su contexto histórico. Teniendo en cuenta esto, lo que se ha tratado de estudiar es el posicionamiento autoral de Orduña respecto a dichas representaciones.

Estas son complejas, e incluso contradictorias. Por una parte, beben –necesariamente, debido al contexto– de los discursos normativos de la época y de su potencial homófobo. Por otra parte, por diversas razones, parecen ir o querer ir algo más allá del estereotipo (o con el estereotipo), es decir, explorar los limitados espacios expresivos disponibles para la representación de lo *queer* en su contexto histórico y sus fronteras: son personajes recurrentes en la obra del director, con bastante desarrollo narrativo, aparecen integrados socialmente, rara vez son agredidos física o verbalmente, ocasionalmente desarrollan funciones narrativas positivas (como consejeros o ayudantes de protagonistas, no como meros contrapuntos cómicos; véanse el tío José y don Cástulo y el tío Frasquito) y, lo que es más importante, se llega incluso a no desmentir la posibilidad de la homosexualidad en los casos del tío Willy y, especialmente, del tío Frasquito. Todos estos aspectos exceden las

convenciones representacionales de personajes cómicos *queer* en la época, que Melero y Arroyo Fernández han estudiado.

Se han planteado diversas hipótesis en torno a dichas representaciones en el cine de Orduña: la posible homofobia interiorizada del cineasta, su voluntad de ahuyentar sospechas en la esfera pública acerca de su propia homosexualidad, su interés personal por incluirlos para representar la homosexualidad en sus películas aunque fuera mediante visiones cómicas estereotipadas, o incluso que el director hubiera querido jugar con imágenes estereotipadas para divertirse. Mediante la investigación y el análisis de numerosos documentos de producción conservados, se ha tratado de demostrar que la más factible es la penúltima; para reforzar dicha hipótesis, se han vinculado las prácticas creativas de Orduña con toda una genealogía de prácticas similares de creadores homosexuales anteriores, coetáneos o posteriores a él, fuera y dentro de España, que negociaron su expresión con la representación cómica y estereotipada de la homosexualidad para hacer socialmente tolerable el hecho de representarla y/o para divertirse a costa de dichas visiones estereotipadas. Las negociaciones creativas con estas por parte de Orduña no serían, pues, una excepción, sino la confirmación de que, durante décadas, en España y fuera de España, estas negociaciones han sido el peaje que muchos creadores homosexuales han estado dispuestos a pagar para poder representar la homosexualidad en contextos homófobos. Con este artículo, dichas negociaciones quedarían documentadas al menos desde los años cuarenta en la historia del cine español.

## REFERENCES

- Altmann, W. (2006), “‘Vicio repugnante en lo social, aberración en lo sexual, perversión en lo psicológico y defecto en lo endocrino’: un ensayo bibliográfico sobre la homosexualidad y los homosexuales bajo la dictadura franquista”, *Iberoamericana. América Latina - España - Portugal*, 22, pp. 193–210.
- Arévalo, Carlos (1941), *iHarka!*, España: Arévalo P.C., Cifesa.
- Arnalte, A. (2003), *Redada de violetas: la represión de los homosexuales durante el franquismo*, Madrid: La esfera de los libros.
- Arroyo Fernández, M. R. (2015), *Representación de la sexualidad entre hombres en el cine español (1939–2010)*, Tesis doctoral, Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Babuscio, J. (1977), ‘Camp and the Gay Sensibility’, en R. Dyer (ed.), *Gays and Film*, London: British Film Institute, pp. 40–57.
- Beaumont, Harry (1929), *The Broadway Melody*, Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer.
- Benshoff, H. M. and Griffin, S. (2006), *Queer Images: A History of Gay and Lesbian Film in America*, Lanham: Rowman & Littlefield Publishers.
- Coloma, L. ([1890] 1987), *Pequeñeces*, Madrid: Cátedra.
- Cukor, George (1933), *Our Betters*, Estados Unidos: RKO Radio Pictures.
- Delgado, Luis María (1961), *Diferente*, España: Águila Films.
- Doty, A. (1993), *Making Things Perfectly Queer: Interpreting Mass Culture*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Dyer, R. (1986), *Heavenly Bodies. Film Stars and Society*, New York: St. Martin’s Press.
- (1993), *The Matter of Images: Essays of Representations*, New York: Routledge.
- (2002), *The Culture of Queers*, London: Routledge.



- Escrivá, V., Coello, V. y Jordán, Á. A. (1949a), *Pequeñeces (Guion técnico) [Segundo guion de la película]*, Disponible en Filmoteca Española, signatura G-2099, Madrid: Cifesa Producción.
- Escrivá, V., Coello, V., Jordán, Á. A., Angulo, E. y Orduña, J. D. (1949b), *Pequeñeces (Guion técnico) [Tercer guion de la película]*, Disponible en Filmoteca Española, signaturas G-2102 y G-2103, y en Biblioteca Nacional de España, signatura T/55261, Madrid: Cifesa Producción.
- Fernández, Ramón (1970), *No desearás al vecino del quinto*, España-Italia: Atlántida Films, Fida Cinematografica.
- Fons, Angelino (1973), *Mi hijo no es lo que parece*, España: Cámara P.C. Huard, G. (2014), *Los antisociales: historia de la homosexualidad en Barcelona y París, 1945–1975*, Madrid: Marcial Pons Historia.
- Iglesia, Eloy de la (1980), *Navajeros*, España-México: Figaro Films, Aquarius Films.— (1982), *Colegas*, España: Opalo Films.
- (1986), *La estanquera de Vallecas*, España: Compañía Iberoamericana de TV, Ega Medios Audiovisuales, Televisión Española.
- Leisen, Mitchell (1937), *Easy Living*, Estados Unidos: Paramount Pictures.— (1939), *Midnight*, Estados Unidos: Paramount Pictures.
- (1944), *Lady in the Dark*, Estados Unidos: Paramount Pictures.
- Lomas, S. (2018a), 'Luis Sanz y *Mi hijo no es lo que parece* (1973): subcultura homosexual y camp en el cine español del tardofranquismo', *Journal of Spanish Cultural Studies*, 19:1, pp. 63–88.
- (2018b), 'Creadores homosexuales, cultura camp y representaciones queer en la ficción televisiva española de los años ochenta', *Hispanic Research Journal*, 19:1, pp. 55–71.
- (en prensa), 'Mujeres, melodrama, homosexualidad y autoría en el cine de Juan de Orduña', *Bulletin of Spanish Studies*.
- Lucia, L. (1941), *¡A mí la Legión! (Guion técnico)*, Disponible en Biblioteca Nacional de España, signatura T/34925, Madrid: Cifesa Producción.
- Mas-Guindal, A. y Orduña J. D. (1944), *Tuvo la culpa Adán (Guion técnico)*, Disponible en Biblioteca Nacional de España, signatura T/34723, Madrid: Cifesa Producción.
- Melero, A. (2010), *Placeres ocultos: gays y lesbianas en el cine español de la Transición*, Madrid: Notorius.
- (2014), 'La representación de la homosexualidad en el cine de la dictadura franquista', *Zer: Revista de estudios de comunicación*, 36, pp. 189–204.
- (2017), *Violetas de España. Gays y lesbianas en el cine de Franco*, Madrid: Notorious Ediciones.
- Mira, A. (2004), *De Sodoma a Chueca: una historia cultural de la homosexualidad en España en el siglo XX*, Madrid: Egales.
- (2006), 'El signifiante inexistente: cinco calas en la representación de la homosexualidad en el cine español', *Archivos de la Filmoteca*, 54, pp. 70–95. Moix, T. (1971), 'Solo para amantes de mitos: Sara Montiel', *Fotogramas*, 1202, pp. 5–9.
- Monterde, J. E. ([1995] 2009), 'El cine de la autarquía (1939–1950)', en R. Gubern, J. E. Monterde, J. Pérez Perucha, E. Rimbau y C. Torreiro (eds), *Historia del cine español*, Madrid: Cátedra, pp. 181–238.
- Nieto, R. (2012), *El cine de Juan de Orduña: actor, director y productor cinematográfico*, Tesis doctoral, Madrid: Universidad Autónoma de Madrid. Orduña, Juan de (1942), *¡A mí la Legión!*, España: Cifesa, Upce.
- (1943), *Rosas de otoño*, España: Cifesa.



- (1943), *Deliciosamente tontos*, España: Cifesa.
- (1944), *Tuvo la culpa Adán*, España: Cifesa.
- (1944), *La vida empieza a medianoche*, España: Cifesa Profucción.
- (1947), *La Lola se va a los puertos*, España: Producciones Orduña Films.—
- (1948), *Locura de amor*, España: Cifesa.
- (1950), *Pequeñeces*, España: Cifesa.
- (1950), *Agustina de Aragón*, España: Cifesa.
- (1957), *El último cuplé*, España: Producciones Orduña Films.
- (1966), *Anónima de asesinos*, España-Italia-Alemania: Juan de Orduña P.C., Produzioni Europee Associate, Theumer Filmsproduktion.
- (1968), *La canción del olvido*, España: Televisión Española.
- (1970), *La tonta del bote*, España: Atlántida Films.
- Rey, Florián (1934), *La hermana San Sulpicio*, España: Cifesa, Ecesa.
- Russo, V. ([1981] 1987), *The Celluloid Closet: Homosexuality in the Movies*, New York: Harper & Row.
- Salvia, R. J. and Herrera Santos, E. (1970), *La tonta del bote (Guion)*, Disponible en Biblioteca Nacional de España, signatura T/44585, Madrid: Atlántida Films.
- Utrera, R. (2007), *Literatura y cine. Adaptaciones I. Del teatro al cine*, Sevilla: Padilla Libros.
- Villena, L. A. D. (2004), 'Las locas de postín y A Sodoma en tren botijo: conciertos y disonancias [Introducción]', en A. Retana (ed.), *Las locas de postín – A Sodoma en tren botijo*, Madrid: Odisea Editorial, pp. 15–26.
- Vizcaino Casas, F. (1984), *Personajes de entonces*, Barcelona: Planeta. Zunzunegui, S. (2005), 'Las vetas creativas del Cine Español', en P. Poyato (ed.), *Historia(s), motivos y formas del Cine Español*, Córdoba: Plurabelle, pp. 61–73.

## CONTRIBUTOR DETAILS

Santiago Lomas Martínez is a researcher and a lecturer at Universidad Carlos III de Madrid. Dual bachelor in journalism and film, television and media studies, and master in applied research to mass media, with honours in both bachelor thesis (film, television and media) and master thesis, and winner of Pilar Azcárate Award to the best master thesis on gender and equality, always at Universidad Carlos III (2016). He is currently working in his Ph.D. thesis, concerning Spanish queer filmmakers during the Francoist dictatorship, funded with a FPU scholarship. His main interests are Spanish film and TV history, gender studies and queer studies.

Contact: Departamento de Periodismo y Comunicación Audiovisual, Despacho 17.1.08, Universidad Carlos III de Madrid, 28097, Getafe, Madrid, Spain.  
E-mail: slomas@hum.uc3m.es